

LA CARTUJA

PRESENTACIÓN

La carpeta de tipo didáctico que abordamos tiene por título La Cartuja de Granada. Este es un material más que ofrece el Gabinete Pedagógico de Bellas Artes. Con él pretendemos brindar tanto a profesores como a alumnos un conocimiento específico de este significativo monumento. Se trata de un material de trabajo que pretende alcanzar una doble dimensión que sirva de soporte fundamental al planteamiento didáctico que nos proponemos.

- Reconocimiento del valor patrimonial del monumento en aspectos histórico-artísticos como parte de nuestra cultura andaluza.
- La visita obligada al monumento para utilizar -in situ- el material propuesto.

Los contenidos de esta carpeta los clasificaremos en dos grupos bien definidos:

- Cuaderno del Profesor.
- Cuaderno de trabajo para el alumno.

CUADERNO DEL PROFESOR

El material y documentación elaborado para el profesor se ofrece con la intención de suministrar un instrumento de trabajo para que pueda afrontar la oferta histórico-artística que presenta este monumento en concreto.

Se aporta suficiente material documental, al objeto de que el profesor pueda diseñar sus actividades y visitas a la Cartuja de Granada.

Dentro del estudio del Barroco en la ciudad de Granada y en su época, trataremos la Cartuja como un elemento integrado en ella, que puede ofrecer numerosas lecturas debido a las distintas transformaciones sufridas en su fisonomía hasta llegar al estado actual.

Debemos entender que, es un intento de aproximación al hecho artístico y que partiendo de unos contenidos básicos y una metodología propuesta como -sugerencia- para que cada profesor pueda según su criterio y en función de sus intereses y necesidades con independencia de las propuestas de trabajo planteadas por el Gabinete Pedagógico de Bellas Artes pueda adaptarlas de forma independiente.

En cada caso el profesor hará cuantas interpretaciones y variaciones considere necesario según su esquema de trabajo o sus propios planteamientos.

El documento constará de una parte informativa y de unas sugerencias metodológicas, pensadas para guía del profesor de forma que estas se correlacionen con el cuaderno del alumno.

CUADERNO DEL ALUMNO

El diseño propuesto se recoge en tres fases: antes, durante y después de la visita.

Haremos un desglose de estas fases para su mejor comprensión:

1ª.- Antes de la visita: Fase introductoria y motivadora.

Es la fase de realización y preparación en el aula, su principal objeto es el de motivar. La abordaremos con desarrollo de conceptos sobre el espacio -tiempo, comentario de lecturas, proyecciones...

Esta fase la consideramos muy necesaria para que el trabajo a desarrollar sobre el tema patrimonial objeto de estudio se presente con una serie de actividades que inciten al alumno a preparar la visita.

2ª.- En la visita: Descubrimiento, recogida de datos, investigativa. Es la parte principal del programa con las actividades que se plantean. Se pretende que al mismo tiempo que la visita sea de un marcado interés lúdico sin menoscabar un trabajo reflexivo. De modo que, los alumnos observen, investiguen, recojan datos, contrasten ideas y soluciones con el material que se aporta, potencien aspectos creativos y de disfrute. Buscamos un desarrollo de la observación y para ello es necesario un contacto muy directo con el monumento:

El profesor evitará la visita tipo -guía turístico- y tratará que la recogida de datos e informaciones fomenten un desarrollo de destreza y actitudes, canalizando formas de valorización y respeto al Patrimonio. La metodología estará basada en el propio trabajo del alumno y, con respecto al profesor -labor importantísima- es la de buscar las estrategias adecuadas a la visita.

3ª.- Después de la visita: Reflexiones, conclusiones y evaluación.

Fase que se desarrollará en el aula con los datos recogidos anteriormente, también con refuerzo de conocimiento con clasificación de conceptos, reflexiones, puestas en común y conclusiones que podrán aportarse en grupo o individualmente.

Dentro de esta tercera fase -a modo de sugerencia- es evidente la necesidad que sienten los alumnos de una ocupación imaginativa y creativa que a veces no está del todo satisfecha, puede organizarse algún tipo de taller (trabajos prácticos) para que experimenten las ideas propias a una posible utilización en la práctica escolar y servir al mismo tiempo para estimulaciones y sugerencias creativas recíprocas.

OBJETIVOS

El objetivo principal, será que el alumno llegue a adquirir un conocimiento del tema tan amplio como él demande, todo ello por medio de una metodología activa y creativa. La historia ya no es una cuestión de asimilación y repetición de largas listas de fechas, personajes, obras, de la Cartuja de Granada; sino que debe ser una imagen viva y concreta del pasado, y que al

conocerlo mejor ayudará a proyectarnos de otra forma en el futuro.

- * Utilizar el ente y los objetivos artísticos que lo componen como ilustración histórica.
- * Acentuar sobre una confrontación presente-pasado estimulando una actitud crítica de sus aspectos sociológicos.
- * Dirigirse tanto a los aspectos ilustrativos del contenido como a los aspectos estéticos.
- * Relacionar el material con los distintos planes de estudio. Programas de Centro y Reforma.
- * Acercarse a los objetos sin delimitarse a la simple contemplación, sino con una acción propia.

Pretendemos que al concluir la experiencia los alumnos:

- * Tengan un mayor conocimiento del Monasterio de la Cartuja.
- * Muestren un interés por el tema, despertando su curiosidad acerca de aquellos aspectos que le parezcan más interesantes.
- * Aprendan a seleccionar y organizar los datos aportados por sus propias investigaciones.
- * Elaboren sus propios juicios sobre los hechos que se le presentan.

METODOLOGÍA

La metodología partirá de la vivencia personal del alumno, para ir hacia mayores grados de comprensión, permitiendo evitar de esta manera fracasos e inadaptaciones. Diremos, pues, que la creatividad debe ser un modo personal y original de pensar, que partiendo de las propias vivencias y conocimientos de cada uno, le permita elaborar trabajos y obtener conclusiones originales.

Esta metodología creativa ayudará a los alumnos a:

- * Ver los problemas desde múltiples puntos de vista, y por tanto, a aportar múltiples soluciones.
- * Concebir el Patrimonio histórico-artístico como un juego del pensamiento expresado de muchos modos diferentes, tales como: el dibujo, la dramatización, el cuento, la prensa...etc.
- * Enriquecer su vocabulario, al permitirse la libre expresión, utilizando técnicas tales como el brainstorming o torbellino de ideas.
- * Estimular su curiosidad abriéndola a múltiples posibilidades fantásticas, haciendo un contraste con la realidad.
- * Desarrollar un ambiente abierto y comunicativo que estimule variadas actividades y alternativas.
- * Llevar a cabo un proceso donde el alumno pueda desarrollar sus propias ideas.
- * Desarrollar la capacidad de análisis y síntesis.
- * Comprender que los hechos que acontecieron en el pasado están influenciando directamente su medio de vida presente.

Dentro de esta metodología podemos plantear un modelo de **investigación reflexiva** según la concepción de Massialis y Cox, cuyo método comprende las fases siguientes:

1ª.- Orientación.

Parte del conocimiento de una situación problemática, esto puede suceder a través de la lectura, audiovisuales, discusiones, etc.

2ª.- Hipótesis.

Es una tentativa de solución, expresa la posible respuesta a la solución del problema.

3ª.- Definición.

Influye en todas las fases. Incluye el acuerdo de términos o aclaraciones de la metodología.

4ª.- Exploración.

Consiste en delimitar el campo de la investigación. En este caso la Cartuja de Granada.

5ª.- Demostración.

Es la prueba o evidencia encontrada que apoya la hipótesis general.

6ª.- Generalización.

Es el paso final donde se llega a una conclusión o generalización comprobada.

ORIENTACIONES Y SUGERENCIAS

Si analizamos el material didáctico que aquí se recoge, veremos que saltan a la vista dos aspectos importantes; comunes a todos los niveles y centros que lo utilicen:

Una es acercarse al objeto primeramente a través de la percepción, otra es el esfuerzo por presentar el objeto aisladamente sino en su contexto social, histórico y cultural.

Los dos tienen gran importancia para el proceso de aprendizaje.

Acercarse al objeto.- Testigo visible de un pasado hacia el presente, a partir de la percepción significa en primer lugar aprender a "ver". Ser capaz de pararse, fijarse, concentrarse, admitir y tolerar algo ajeno.

Debemos situar el objeto dentro de su contexto existencial, con ello queremos dar a conocer un mundo de estructuras culturales, sociales, espirituales, diferentes de nuestro presente. De la confrontación con épocas de distinta orientación se llega a un conocimiento más profundo de las estructuras de nuestro tiempo.

A través de la percepción, del trabajo personal del alumno de encontrar, comparar, ordenar y establecer relaciones y coherencias, este se capacita para captar el lenguaje de unos objetos que en principio no le hablaban que le ayudan a desarrollar criterios estéticos, funcionales, históricos con los que pueda justificar y defender un sistema de valores propios.

Así entendida la práctica de este material contribuye al lado de la escuela y dentro de un ambiente real a la formación de la personalidad del alumno y su orientación en nuestra sociedad.

Se debe enfocar también, el estudio del Patrimonio Histórico como programa de relación de identidad; de todo aquello que puede presentar valores vivenciales para los alumnos.

El arte, los objetos artísticos, los bienes muebles e inmuebles como legado de otras culturas y la relación establecida entre las personas que lo crearon, el modo de vida, los acontecimientos históricos en que se desarrollaron y como sentido real el conocimiento de la sociedad en que se originaron.

Es importante y según la ley de Reforma incluir el estudio del Patrimonio Histórico en el currículum escolar y aprovechar el alto potencial didáctico que ello representa por su riqueza cultural como es el caso del ente que aquí se trata.

El enriquecimiento que la -Cartuja de Granada- puede aportar al colectivo o colectividad de alumnos, profesores y público en general, lo planteamos con el esquema seguido y elaborado por los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes de Andalucía.

PÁGINA DE PLANOS (Nº 7)

LA CARTUJA DE GRANADA

Uno de los ejemplares más significativos de la arquitectura barroca desde el punto de vista monumental en cuanto a las cartujas se refiere podemos encontrarlo en la de Granada.

La historia de la Cartuja granadina se remonta al año 1459 cuando la cartuja del Paular de Segovia tenía acordado la fundación de otra Cartuja con el remanente de sus rentas. En 1506 es cuando se piensa en realizarla, para ello se comisiona al Padre Visitador D. Juan de Padilla, que después de siete años de inútiles instancias logró la protección de Gonzalo Fernández de Córdoba -El Gran Capitán- y su esposa, de acuerdo con los cuales fijó para la nueva fundación lo alto de la pendiente en que hoy está situada, al pie de la Golilla (situada en los cerros de Aynadamar), uno de los lugares más hermosos de Granada, muy a propósito por su alejamiento y excelentes vistas. Por estos lugares existió un cementerio romano y también se hallaron numerosos restos árabes.

El 8 de Diciembre de 1513 fueron cedidas a la Orden dos huertas llamadas Alcudia de Aynadamar y de los Abencerrajes propiedad del Gran Capitán. El Padre Padilla obtuvo las licencias del Rey y del Arzobispo de la diócesis, el Gran Capitán obtuvo la de Roma y el Capítulo General de la Orden aprobó lo hecho.

Con tal motivo se celebró una Misa solemne por la construcción a realizar. Gonzalo de Córdoba le impuso el título de Santa María de Jesús y la eligió para su enterramiento.

Comenzadas las primeras obras del edificio, a los monjes les pareció inconveniente el lugar por su estructura y poca seguridad, también por ser allí más costosa la obra.

Ello le molestó al Gran Capitán, el cual decidió que si se trasladaba de sitio se veía obligado a romper su compromiso (al poco tiempo se produjo su muerte).

Nuevas gestiones del Paular hacen que se elija otro paraje con la consiguiente petición de nuevas licencias.

Es cuando se comienza a labrar el actual edificio (10-enero-1516) y hechas cuatro celdas y capilla provincial, se trasladaron los monjes a los tres años desde el lugar antiguo.

En 1545 se cambió el nombre por el de Nuestra Señora de la Asunción; por entonces vino de prior el Padre D. Rodrigo de Valdepeñas al que gracias a su crónica manuscrita podemos obtener esta noticias. La construcción del edificio duró tres siglos, sin que, al cabo de ellos, se finalizara totalmente. La Iglesia esta labrada con sillares de Alfacar.

Exterior y Fachada de la Iglesia

En su exterior, en el acceso al recinto nos encontramos una portada plateresca (siglo XVI) de Juan García de Pradas con arco de medio punto; su decoración con resabios goticistas, en sus impostas con escudos de España y una hornacina que alberga la copia de una pequeña talla de la Virgen de mediados del siglo XVI. La original, para evitar su destrucción se encuentra en el

Museo de Bellas Artes.

Los cimientos se comenzaron a sacar a mediados del siglo XVI y quedó en el mismo estado hasta el siguiente siglo, en cuyo primer tercio la llevó a cabo.

Cristóbal de Vilches (maestro de cantería) que también realizó la escalinata que ante ella se extiende con piedra de Elvira. Al pie de esta encontramos los pavimentos de piedras negras y blancas que forman escudos, grandes figuras, cacerías, corridas de toros con la fecha de 1677 en recuerdo de los antiguos mosaicos que aún hoy se realizan como tradición granadina.

La fachada de la Iglesia presenta una gran desnudez por su portada de frío estilo neoclásico que tan poca presencia tuvo en nuestra ciudad. El conjunto está construido en cálida piedra de Alfacar. La portada en mármol gris (1794) de Joaquín Hermoso.

Las columnas de estilo jónico se enmarcan por pilastras con cornisa, y arriba una estatua de San Bruno hecha de mármol blanco por D. Pedro Hermoso, hermano del anterior. Las puertas de madera de parra con clavos de bronce.

Dibujos pág. 10

MONASTERIO

Su construcción ha pasado por distintas fases. La primera parte que se construyó fue la Sala Capitular de frailes, luego el Refectorio y el Capítulo de Monjes, de sencillo gusto gótico, por último la Casa Prioral y las celdas que dan al Claustro. En el siglo XVII y en medio de las anteriores construcciones se hizo el llamado Claustro. De todo esto, sólo una parte se conserva, pues, en 1842, se destruyeron el Claustro y la vivienda de monjes.

En las paredes de sus galerías había una serie de cuadros, en su mayoría de Vicente Carducho y del lego Fray Juan Sánchez Cotán:

- Refectorio (1531-1550) bóvedas ojivales de aristones y arcos de medio punto. Pinturas de Sánchez Cotán.
- Sala de Profundis (1600). Retablo pintado por Sánchez Cotán y tres pequeños paisajes de la vida de San Bruno del mismo autor.
- Capítulo de Frailes (1517-1519) traza de Fr. Alonso de Ledesma, construcción ojival de crucería, con arco carpanel a su entrada. Cuadros de Carducho.
- Sala Capitular de monjes (1565-1567) bóveda de crucería y uno de tres cascos con artesones cuadrados y pechinas con adornos romano. Pinturas de Cotán, puertas de lego Fr. Juan Marín y cuadros de Carducho.
- Claustro (hoy derribado) (1571). Traza de Fr. Alonso de Ledesma, 53 m. de largo, rodeado de celdas; cementerio en el centro. Rodeado de una arquería de setenta y seis arcos encima de columnas dóricas estriadas de buena traza y pedestales enlazados con antepechos.
- Casa Prioral. Rodeada de pintorescos jardines que se extendían por el anterior claustro.

Obras que se encuentran en la Sala Capitular de Legos y Capitular de Monjes.

Sala Capitular de Legos:

- San Bruno.
- Visión del Papa.
- Dios Padre sobre Cartujos.
- Agua milagrosa brotando de una tumba.
- Sagrada Familia.
- Anunciación.
- Piedad.
- San Bruno y San Hugo ante el Papa.

Sala Capitular de Monjes:

- Escenas de martirio.
- San Bruno y la Virgen.

- Ángeles con corona de Martirio.
- Noble y Cartujo.
- Martirios Cartujo.
- Aparición de la Virgen.
- Coronación de espinas de Cartujos.
- Cartujo colgado de una polea.

Estas obras fueron encargadas a Fray Sánchez Cotán pero no las pudo realizar y se les encargaron a Vicente Carducho. Ellas versan sobre la Vida de la Orden. Su estilo recoge una gran difusión y complejidad de formas y caracteres donde se reflejan tanto un manierismo a lo Zuccaro y Tibaldi, recuerdos de tipo Veneciano prodigado por un realismo influenciado en los maestros españoles y el círculo de artistas del Escorial.

Obras que se encuentran en el Refectorio y Sala de Profundis.

Se recogen en estas salas una serie de obras que manifiestan algunas acciones en la vida de los Cartujos.

La división de ellas las clasificaremos en dos grupos:

1º Origen de la Orden.

2º Martirio de los Cartujos en la época de Enrique VIII.

Refectorio:

- Martirio de los Cartujos.
- Santa Cena.
- Sabio Dioces.
- Sueño de San Hugo.
- Visita de San Bruno a San Hugo.
- Piores Cartujos ante el juez.
- Monjes arrastrados hacia el martirio.
- Monjes en la prisión.
- Calvario.
- Santos Mártires Cartujos.
- Cristo coronado de espinas.
- Santos Mártires.

Sala de Profundis

- Santos Obispos.

- Paño Verónica.
- Cartujos edificando el Monasterio.
- Aparición de San Pedro.
- El obispo de Grenoble acompaña a los fundadores al desierto.
- San Pedro y San Pablo.
- Virgen con el Niño.

En cuanto a la técnica son obras tratadas al procedimiento al óleo, el soporte de la obra es el lienzo. Su estilo se representa en un realismo de tipo ingenuista, tratado en su composición a la forma manierista con planteamiento bitemático. Aparecen en ellas detalles de tipo anecdótico con rostros de gran realismo que a su vez forman retratos de gran calidad expresiva. La iluminación de estos cuadros caen en lo meramente artificial aunque la luz que se recoge en los hábitos y ropajes dan a estos una gran sobriedad y una interesante fuerza plástica.

IGLESIA

La única nave del templo se divide longitudinalmente en tres partes, la trasera para el pueblo, la segunda para los frailes y la más extensa e inmediata al presbiterio para las monjas; entre ambos coros existe una pared con dos retablos churriguerescos con pinturas del lego Fray Juan Sánchez Cotán “Descanso en la huida a Egipto” y “El bautismo del Señor” obras pictóricas de entrañable belleza por su misticismo y delicadeza.

En medio de ambos se admira una excelente puerta de cristales biselados con incrustaciones de concha, marfil y maderas preciosas, nácar y plata realizada en 1750 por el lego Fray José Vázquez (natural de Granada).

La nave del templo aparece recargadísima con ornamentación de yeso y de poco atractivo artístico terminada en 1662.

Entre los adornos de sus paredes se descubren varias hornacinas con malas estatuas en yeso, también contamos siete cuadros realizados por Atanasio Bocanegra en 1670 con temas de la vida de la Virgen.

La bóveda del presbiterio es de forma elipsoidal y el ábside también está recargado de adornos algo mejor que los otros por ser lo primero que se hizo. En el centro aparecen dos pinturas con la Virgen llevada al cielo y su sepulcro rodeado por los Apóstoles, en las paredes laterales hay otras dos obras con el Nacimiento y la Adoración de los Reyes, obras de Bocanegra.

También encontramos cuatro cuadros con escenas de la Pasión realizados por Cotán.

En la parte izquierda hay un altar con la Virgen del Rosario cuyo lienzo es de Bocanegra; justamente encima descubrimos una pequeña talla pintada al estilo del divino Morales con un Ecce Homo.

El Altar Mayor está decorado con un baldaquino de madera dorada, hecho en 1710 y que

cobija la imagen de la Asunción obra de José de Mora.

En principio al parecer se proyectó la Iglesia con cuatro torres, pero sólo se construyó una terminada en 1642 y que se levanta en la cabecera del templo en el lado de la Epístola.

Dibujo pág. 15.

SAGRARIO

Al fondo de la Iglesia de la Cartuja nos atrae misteriosamente el plástico efecto espacial producido por el altar en baldaquino y la capilla del Sagrario que se abre tras él. El brillo de sus dorados espejos, el arco de cristales a modo de urna, ofrecen un espectáculo de reflejos y sombras plenas de sensaciones misteriosas donde se denota un sentido de secreto recogimiento y suntuosidad.

Mientras se producen las obras del Sagrario, también se realizan las obras del altar en baldaquino, dirigidas por Francisco Hurtado Izquierdo (nacido en Lucena (Córdoba) 1669 y desposado en Priego). Comienzan a destacar sus trabajos sobre 1694.

El arquitecto y capitán fué llamado a Granada por el arzobispo D. Martín de Azcargorta y por indicación del cardenal Salazar para el que había realizado en la Catedral de Córdoba una capilla y una cripta, su obra hasta entonces más importante.

Decidida la construcción de la Iglesia del Sagrario de la Catedral por el arzobispo de Granada, en 1704 es Hurtado encargado del proyecto y nombrado por el cabildo -maestro mayor- (22-enero 1705). De esta forma serán para Hurtado los encargos más importantes, también se le encargó el retablo de Santiago en la Catedral, así como los púlpitos inspirados en modelos florentinos y que les ocasionaron numerosos disgustos por las libertades tomadas al realizarlas. También intervino en el Camarín de la Iglesia de las Angustias.

Es entonces cuando el arzobispo dada su relación con la Cartuja donde vivía encierros y retiros puso al artista con la Comunidad de Cartujos.

Las obras de la capilla del Sagrario se habían iniciado por los monjes en 1702 pero todo el trabajo realizado se hubo de derribar, de tal forma las piezas realizadas para el tabernáculo se adaptarán para el altar mayor.

También se decidió reforzar las paredes y que en el interior se realizara una nueva obra formada por cuatro pedestales sobre los que se colocarían ocho columnas.

Se elevó la ventana situada al fondo; y con este plan se encargó a Hurtado del proyecto.

Todo esto ocurría en el fue de D. Francisco Bustamante. Por entonces ya estaban adquiridas las imágenes de San Bruno y San José del Maestro Mora y la de San Juan Bautista de Risueño.

Hurtado al ser Maestro Mayor de la Catedral de Córdoba tiene que alternar su estancia entre Córdoba y Granada.

Ante los documentos publicados por Gallego Burin y Taylor se sabe que el proyecto se fue reelaborando sin escatimar esfuerzos y dinero, llegando a costar más de 500.000 reales. Se tiene referencia al enchapado realizado por el maestro Atienza que al igual que los otros artistas, maestros y oficiales colaboradores dieron todo su ser; a lo que el fue de la Orden de Cartuja menciona; "Previene que no se intentó obra tan grande y costosa, pero de suerte fue eslabonado lo uno con lo otro, que conducidos al parecer de un santo engaño nos hallamos con la obra hecha.

Los trabajos continuaron hasta el año 1720, y sólo prestaba algunos adornos en bronce y la urna para el Santísimo Sacramento, también estaban adquiridas las imágenes de la Inmaculada y la Magdalena realizadas por Duque Cornejo acabadas probablemente entre 1723 y 1728 quizás después de muerto Hurtado (Priego - 1725).

La compenetración de todos los artistas que se identifican con la obra de Hurtado hacen que la Cartuja represente uno de los valores más exaltados del barroco andaluz del siglo XVIII.

La cúpula se sustenta sobre dobles columnas corintias situadas en cada uno de los ángulos, los intercolumnios se decoran con pabellones sostenidos por figuras de niños desnudos, realizados por Risueño.

Sobre varias repisas nos encontramos las estatuas realizadas por Mora de San José y San Bruno, la Magdalena de Pedro Duque Cornejo y el de San Juan Bautista de Risueño. Aparecen recostadas sobre los óculos ovalados de los tres frentes de la capilla unas figuras representando a las Virtudes, obras también realizadas por Risueño.

En las paredes aparecen varios cuadros de Antonio Palomino, David y Abigail, Moisés circuncidando a su hijo, otro cuadro más pequeño con pasajes de la vida del Rey David, así como otro de David y Melquisedec.

La cúpula fue decorada con pintura al fresco por Palomino en 1712 con la colaboración de Risueño. La pintura representa a San Bruno que sostiene la Custodia sobre el mundo, arriba la Santísima Trinidad rodeada por ángeles, Nuestro Señor y un coro de Vírgenes aparecen a su derecha y al otro lado el San Juan Bautista con un grupo en los que aparecen los Profetas, Patriarcas, anacoretas, solitarios. Cerca al Sacramento aparecen los Doctores de la Iglesia y en las pechinas los cuatro Evangelistas.

Las pechinas poseen un perfil trapezoidal que se cortan en pequeño hueco en arco a modo de trampa que a su vez origina un sorprendente juego de curvas en relación con los grandes arcos de los cuatro frentes. La solución de romper los planos de las pechinas trapezoidales con un hueco o ventana según dice Taylor, las recogió Hurtado de las formas aparecidas en la Iglesia de la Magdalena y de la idea de Alonso Cano.

Sobre la cornisa destacan las alegorías de la Fe. La Religión Monástica, el Silencio y la Penitencia. Temas del Nuevo Testamento se representan en medallones.

El tabernáculo que se alza en el centro de la capilla está formado por un rico conjunto de mármoles en varios colores. Tiene ocho columnas salomónicas negras y adosadas en sus ángulos unas estatuillas doradas con símbolos eucarísticos obra de Risueño. El templete se remata con el símbolo de la Fe realizado por el mismo artista.

El Sagrario situado dentro del tabernáculo hecho de maderas preciosas con adornos de bronce fue realizado en 1816 para sustituir al de plata robado por el general Sebastian en la invasión francesa.

A ambos lados del Santa Sanctorum existen dos pequeñas capillas añadidas en 1713 con objeto de velar el Santísimo a través de los óculos desde los cuales se puede ver el Sagrario. Están decorados por dos retablos en madera dorada formada por mármoles, reliquias y espejos incrustados. En el centro esculturas de la Magdalena e Inmaculada de la escuela de Cornejo, en las paredes existen dos cuadros con temas de la Huida a Egipto y un Crucificado de Cotán.

El conjunto barroco de la Sacristía que adquiere un valor artístico y plástico en toda su concepción por la expresividad que preside en cada uno de sus elementos toma mayor plasticidad dinámica y simbólica por la adecuada colación de las piezas.

Todo aflora en un continuo movimiento, pinturas y esculturas se fusionan en el grupo.

Si hay algo que expresa plenamente más que otras artes el sentir colectivo son las obras arquitectónicas pero la integración de otros elementos artísticos en sus distintas manifestaciones y técnicas, aquí se realiza un alarde sensorial de conjunto.

El espectador en un momento inicial se puede sentir agitado por la variedad de las formas y lo agitado de sus elementos para pasar al disfrute y deleite en una segunda fase por la percepción detallada en cada uno de sus componentes artísticos.

Emilio Orozco: "Esa compleja sensación de sentirnos arrastrados y envueltos en esa multiplicidad de formas agitadas que con su viva coloración, luces y sombras, agudamente hieren y halagan nuestra vista y que nos despierta, como resonancia o repercusión, un sentimiento de misterio y trascendencia, no procede sólo de la función de las formas, sino también del poder de la total integración de los elementos arquitectónicos escultóricos y pictóricos".

Cuando en 1716 Hurtado al finalizar la obra afirmaba - "en la Uropa no ai cosa como ella", no se alejaba de esta conclusión pues el Sagrario de la Cartuja granadina es todo un deleite visual de construcción inverosímil y sorprendente con la gran suntuosidad del barroco que prestigia la universalidad de este estilo.

Dibujo pág. 20.

Dibujos pags. 21 y 22

SACRISTIA

Los monjes cartujos entusiasmados por la Capilla del Sagrario realizada por la dirección de Hurtado Izquierdo sienten el deseo de continuar con otras obras; por una parte en la construcción de dos capillas adosadas en el Sagrario y por otra parte la necesidad de construir una Sacristía pues se carecía de un recinto para este propósito.

La Comunidad de los Padres Visitadores (5 - enero - 1713) por la solicitud presentada obtienen el permiso y licencia para construir las dos capillas previstas y la Sacristía. Se recurre de nuevo a Hurtado Izquierdo para que haga un boceto o aporte algunas ideas de lo que se puede hacer pues al ver como las obras del Sagrario se estaban incrementando en su trabajo y al mismo tiempo en sus costos pensaron en que Hurtado cuya forma de trabajar se realiza a lo grande, sea dado un pequeño esquema o anteproyecto simplificado de como se construirá y de que forma.

Es lógico que los cartujos precisen en todos los detalles, pues se sabe que para la construcción de la Capilla del Sagrario de la Cartuja del Págs, obra de un coste muy superior a la que se tiene prevista para Granada no se pida un proyecto en plan formal, sino que se hiciera un tanteo de previsión del gasto y el coste.

En una carta del artista (20 - abril - 1718) dirigida a Fray Francisco de San José que era el Padre Procurador: "Les envió una -trazita-", algo que no se puede interpretar como un proyecto.

Si para esta obra del Págs. que era inmediata y de gran costo la comunidad sólo necesitó un tracita, no es lógico suponer que para una obra remota como la Sacristía de Granada (1713) para la que aún faltaba mucho tiempo, teniendo aún por concluir las obras del Sagrario y las pequeñas capillas. Se cree por tanto la existencia de un pequeño dibujo, esbozo o idea inicial para la Sacristía en la Cartuja de Granada de forma muy incompleta.

Uno de los materiales empleados en la Cartuja como elemento decorativo es el mármol de Lanjarón (Granada). Su empleo sistemático y la característica de su vetado da contraste, matizando la rica blancura de sus muros. Será por tanto la combinación de estos elementos lo que más deslumbra al que por primera vez penetra en ella (Taylor). Este mismo autor recuerda que el mármol de Lanjarón no se conocía en época de Hurtado puesto que la cantera se descubrió sobre 1730. Este sería el propósito del artista, combinar mármol con el blanco del muro, pero el efecto no podía ser más atractivo sin utilizar este mármol característico.

No hay certeza exacta del inicio de las obras y partiendo de esa pequeña traza realizada en 1713 por Hurtado, tomamos nueva información de la obra con el fue del P. Juan Bautista de la Hoz, donde en fechas de 1 -septiembre- 1728 y 22 -marzo 1730 se dice haber reunido herramientas y maderas para utilizar en la obra aunque todavía se habla de la Sacristía como en una obra que se piensa realizar.

Taylor precisa que las construcciones se iniciarán en 1732 pero no se sabe que maestro

las dirigía, pues Hurtado no pudo decidir nada sobre la obra ya que murió en Priego (1725). Tal vez la dirección de las obras se encargará a Bada que había sustituido a Hurtado en las obras de la Iglesia del Sagrario. También pudo ser Fray Manuel Vázquez el autor de las cajoneras quien se encargara de llevar el control de la obra.

Gallego Burin en una de sus tasaciones nombra al -maestro Castillo- y por este documento, se conocen nombres en relación con la obra ya avanzada en su ejecución.

- En el priorato del Padre Pinto 1742-1747 se ultimó la talla de la yesería, solería, enchapado, colocación tasándola el tallista Luis Cabello y el cantero Luis de Arevalo.

Por tanto en la total visión del conjunto arquitectónico de esta obra se denota un colectivo de realizadores a los que es difícil establecer un desglose de artistas en particulares realizaciones.

Una de las realizaciones esenciales de la Sacristía que se denota por su planta y traza es la concepción de un verdadero templo pues su organización interior se completa con crucero, cúpula y altar en cabecera.

Kubler señala su planta con relación a una tradición española influidos en modelos anteriores del siglo XVI y las debidas a Valdelvira.

La relación entre el Sagrario y la Sacristía ofrece radicalmente dos manifestaciones barrocas distintas. El efecto producido entre uno y otro recinto es sorprendente pues pasamos de un lugar de recogimiento a otro donde la sensación es totalmente distinta.

Es la Sacristía lugar donde la forma, el espacio se combinan por los elementos de luz y color en una forma radiante.

Una de las tradiciones a las que el visitante debe atenerse en la visita a la Sacristía resulta de colocarse delante de la puerta cerrada y sin momento de tránsito en el espacio se abren de una vez las dos hojas de la puerta; ello para lograr el efectismo o espectáculo que su contemplación nos ofrece en ese cambio radical del paso del Sagrario a la Sacristía. Es cuando la sensación de espacio cambia el concepto adquirido anteriormente al encontrarnos delante de un mundo totalmente distinto y vibrante por efecto de impresión.

No es que el recinto sea demasiado amplio, pero la sensación obtenida por la forma y distribución de los elementos en relación a la luz existente es mucho mayor.

Los blancos muros, el vacío existente en el centro, la perspectiva producida por la solería, las molduras que se curvan y prolongan en forma ascendente hacen que la vista tome un sentido de gran dinamismo expansivo por el efecto óptico, que a veces por, el efecto de la sorpresa, es movido por nuestro sistema sensorial.

Sobre el zócalo de mármol se levantan pilastras a modo de columnas de sorprendente estructura que por su perfil de elementos cambiantes y superpuestos parecen piezas de frágil tallado con rica moldura. Por la detenida observación de sus peculiares formas abstractas las dosificaríamos dentro de los orígenes del arte clásico en el orden compuesto, para destacar

volutas, capiteles, entablamentos frisos y cornisas.

El efecto esencial que se produce está bien incitado por las matizaciones de la luz natural que se proyecta en las agitadas superficies surgidas de las ventanas laterales existentes. Como dice Emilio Orozco -"La intermedia zona del zócalo y cajoneras establece, como enlace, un elemento cromático corrido, brillante y de intensa tonalidad cálida, pero no monocromo ni plano - que asciende en la cabecera, en el retablo y lavabos y, en los pies con la puerta y alacenas - que contrasta la luminosa visión del blanco estuvo de los muros. El color reaparece en las bóvedas; pero ya no como masa, sino como línea movida o golpe aislado; en una alternancia de dos colores y complementarios entre sí; oro y azul de tonalidad cobalto. El blanco los envuelve y las líneas de color corren ligeras y movidas y el oro se destaca especialmente en el centro de cada tramo de la bóveda en racimos o florones colgantes. Si la traza geométrica de la decoración, de continuo fluir de arabesco, nos hace pensar en la ornamentación musulmana nazarí, también en este empleo del color nos recuerda el efecto de azul y oro sobre blanco de los mocarabes del mismo estilo".

En conclusión, podemos decir que, pocas obras artísticas de decoración barroca pueden incidir en análisis pormenorizados de sus múltiples elementos compositivos, y de igual manera presenciamos un barroco totalmente de formas volátiles carente de agobio y forma cargada, todo ello influido especialmente por el efecto de la luz, que la envuelve.

Otro de los elementos constituyente de la Sacristía son las cajoneras y alacenas, distribuidos en algunos de los tramos del zócalo. Su diseño con influencia de tipo mudéjar, se entronca con el zócalo que las alberga por su dibujo geométrico y los materiales nobles que las componen (palosanto, ébano, marfil, plata, nácar), elaboradas por el cartujo Fray José Manuel Vázquez durante 34 años con un gran alarde de realización de la taracea.

La fuente Alcántara nos ofrece datos de su biografía: Nace en Granada el 28 de Marzo de 1697 y profesó como lego en esta Cartuja el 24 de Junio de 1727, muere en ella el 2 de Abril de 1765.

Las tallas en las molduras de marcos para cuadros y espejos que se alojan en la Sacristía se deben al tallista Luis Cabello, como obra de filigrana en una finísima labor de cornucopia que enmarca el Cristo Crucificado de la escuela de Bocanegra y la Inmaculada realizados en plancha de cobre por Cotán. Existen otros cuadros de Santos de la Orden realizados por el lego Fray Francisco Morales que se formó como discípulo de Palomino en la Cartuja de Granada y murió en la del Paular.

Estos cuadros debieron realizarse antes de que se concluyesen las obras de la Sacristía. Hay una serie de cuadros -6- con escenas de la vida de Cristo y otros tres colocados en el muro de la entrada-. Las Santas Cartujas Roselina y Margarita de Dios- y en la parte alta una visión de la gloria con San Bruno entregando el Niño Jesús a Santa Roselina.

La cúpula fue pintada por el zaragozano Tomás Ferrer a mediados del siglo XVIII (1753). Según Gómez Moreno era el pintor muralista más destacado de la ciudad y así lo demostró con las pinturas realizadas en el Hospital e Iglesia de San Juan de Dios. Por su empleo del asfalto en sus pinturas la cúpula de la Sacristía denota manchas y ennegrecimientos producidos por su empleo.

La escultura según el documento de Gallego Burín debía ser lo más importante del conjunto, pues estaban previstas la colocación de catorce esculturas doradas sobre los basamentos.

Aparecen no obstante algunas esculturas de mediano valor, San Miguel, con otras de Pantaleón y un Santo Mártir correspondiente al arte de Diego de Mora. Una imagen de Santa Cartujana (siglo XVIII granadino).

En el retablo de mármoles encontramos dos esculturas en mármol blanco de San Bruno y la Inmaculada. El San Bruno es una copia de el de Pereira en la Real Academia de Madrid.

La escultura más importante es la de San Bruno -la más pequeña- del escultor José de Mora. Fue atribuida a Alonso Cano hasta que fue rectificado por Gómez Moreno. Con respecto a este San Bruno, Mora puso toda su alma de artista, devoto y granadino, expresando lo más profundo del misticismo cartujo.

Gallego Burin la comenta diciendo: "A este San Bruno no lo queda nada dentro". Todo se escapa, se volatiliza, se pierde en el aire. En el interior no hay más que fuego.

Sobre esta Sacristía han sido muchos los comentarios y textos críticos ofrecidos por distintos autores con variada definición:

Lampérez la califica de absurda locura de ideas, profusas y desconcertantes, pilastras fantásticas, capillas inverosímiles y entablamentos atormentados; nimia, fría y geométrica.

Gaya Nuño -"no existen órdenes, arcos ni pilastras, envuelta toda la nave por el máximum de exorbitancias que soñará el más delirante barroquismo, no ya en columnas salomónicas, pues estas, al fin y al cabo, columnas son, sino en una constante superposición de motivos casi indefinibles".

Andrés Calzada -"Si el conjunto de la sala recuerda un templo indio y en el detalle se reconocen temas americanos, el mismo hormiguo retorcido de las formas, evoca las composiciones aztecas y mayas, rezumando influjos de ultramar, como el rebote de la expansión del barroco por el nuevo continente".

Dibujo pág. 28 y 29

FRAY JUAN SÁNCHEZ COTÁN

Artista representativo por sus valores creativos y plásticos en la Cartuja de Granada es sin lugar a dudas Fray Juan Sánchez Cotán, hombre que brillará especialmente en el arte granadino y en el arte español.

Lego cartujo de gran humildad cambiaría muchos de los conceptos de la pintura española al realizar sus obras con una autonomía diferente al resto de lo que se hace en esta época. Su naturalismo y tenebrismo es motivo de reflexión y estudio entre los entendidos le hacen comparado con el de Caravaggio.

Lafuente Ferrari lo relaciona con Ribalta para situarlo en la llamada Generación de 1560.

Nace en Orgaz (1560), al parecer fue discípulo de Blas de Prado. Ingresó en la Cartuja Granadina en 1603, tiene una corta estancia en la Cartuja del Págs volviendo a Granada en 1612, muere en 1627.

Paul Guinard afirma que los contactos de Cotán con el Greco en su formación toledana le hacen cambiar a otro estilo diferente al ingresar en la Cartuja. Lo cierto es que ambos son artistas antagónicos.

Cotán es el artista auténtico, él se desplaza de la cumbre de lo místico para acercarse a una naturaleza especial y una ternura espiritual sin precedentes que luego continuará Zurbarán.

La pintura del Greco resulta artificiosa si la comparamos con la de Cotán, ello se pone de manifiesto al establecer las diferencias en la Piedad de ambos.

Sánchez Cotán provoca una revolución pictórica en el arte español; Felipe Ramírez y otros artistas en la especialidad del bodegón copian reiteradamente el cuadro -El cardo- (Museo de Bellas Artes de Granada) o del otro perteneciente a la colección de Hernani (Museo del Prado).

La pintura de Cotán cambia el concepto de luminosidad por la que los personajes adquieren una corporidad diferente o un propósito mejor definido de lo atmosférico.

Dice la tradición que es tal efecto de cuerpo en las obras pintadas que la cruz pintada en la pared del refectorio era motivo de que los pájaros que allí se adentraban a través del patio trataran de posarse en las maderas y clavos engañados por su relieve y cuerpo.

Uno de los mejores cuadros de estas características y que se conserva en la Cartuja granadina es -Descanso en la huida de Egipto-. Otra obra muy interesante del autor es la -Imposición de la casulla de San Ildefonso por la Santísima Virgen- (Museo de Bellas Artes de Granada).

Es tal la influencia de Cotán en la pintura granadina que muchos otros artistas acuden a Granada para aprender de su escuela.

Entre ellos contaremos con Blas de Ledesma, atraído por las pinturas dejadas en la

Alhambra por Julio de Aquiles y Alejandro Mayner. Pablo de Céspedes, Antonio Contreras, Juan del Castillo, Vicente Carducho...

Es un momento importante en la pintura granadina que tiene como precursor esencial a Cotán del que otros muchos artistas quisieron conocer personalmente su obra.

Dibujo pág. 31

LOS CARTUJOS

Dentro de la órdenes medievales, los cartujos son deudores del esquema benedictino (San Benito) que fue el que dió las normas para la remodelación del dio de San Gall (siglo IX) y a cuyo centro de composición se llamó claustro del -paraíso-.

La primera realización práctica sobre el esquema de San Gall fue la casa madre de Cluny y a partir del siglo XII los cartujos darían una nueva versión del esquema monástico.

El Cartujo lleva un género de vida distinto y a la vez diferente al de otras órdenes regulares. Los conjuntos residenciales se limitan a una iglesia humilde, un refectorio, una sala capitular y un pequeño claustro.

Existe también un claustro más grande que alberga las celdas de cada uno de los religiosos, estas constan de dos plantas en cuyo entresuelo está el taller, con una ventanita donde recibe la comida y una puerta que da a un jardín cerrado donde el monje cultiva algunos productos para su alimentación. Se complementa con un piso superior donde se ubica el dormitorio, oratorio y biblioteca.

Se complementa el conjunto con otro claustro menor destinado a casa de novicios bodega, hospedería. Dentro del recinto también se encuentra el cementerio.

Como base esencial de la obra cartuja tenemos a San Bruno que como personaje medieval carece de representación hasta el siglo XVII por cuanto fue beatificado en 1514 cuatro siglos después de su muerte y canonizado en 1623.

La vida de San Bruno está llena de numerosos hechos que han influido en la imaginación de muchos artistas. Entre ellos contamos con la resolución de San Bruno de abandonar el mundo tras su asistencia a los funerales de Dioces, doctor eminente al que se juzgaba persona muy virtuosa, y que por tres veces consecutivas se levantó de su féretro para decir a la concurrencia: "He sido juzgado por justo juicio de Dios". Este relato tenido por auténtico durante mucho tiempo fue retirado del Breviario Romano por orden del Papa Urbano VIII.

Como emblema de los cartujos destaca el hermoso blasón que representa siete estrellas dominando una cruz que está a la derecha sobre el globo con la inscripción: -stat crux dum volvitur orbis-; todo ello alude a la visión de San Hugo, Obispo de Grenoble, que vió siete estrellas guiando su marcha hacia un monasterio, que comprendió el significado profético del

sueño cuando vio llegar a San Bruno y seis compañeros más. El atributo del crucifijo arborescente hace referencia a la caridad que dió frutos en el suelo agreste de la Cartuja. Otros atributos son la calavera ante la que meditan los cartujos, San Bruno suele llevarse un dedo a los labios como referencia al silencio que caracteriza la orden. El culto que rinden los cartujos a la Virgen se explica por una leyenda según la cual San Bruno dejó la Cartuja para ir a Roma y los discípulos cayeron en la desesperación; entonces se les apareció un anciano que les invitó a ponerse bajo la protección de María para conseguir la paz en la soledad. El anciano era San Pedro y desde ese día la Virgen se convirtió en protectora de la orden.

Muchos artistas han creado ciclos narrativos sobre San Bruno:

Daniel Crespi - Cartuja de Pavia. (Pintado en 1630).

Máximo Stanzione - Cartuja de San Martín en Nápoles (1635).

Francisco Périer - Cartuja de Lyon (siglo XVII).

Eustaquio Lesueur - Cartuja de París. (Sus 22 cuadros sobre talla fueron comprados en 1775 para las colecciones reales. Louvre).

Dibujos pág. 34

Notas sobre el Barroco Andaluz.

Arquitectura.

En Andalucía lo árabe y mudéjar estaba en el fondo del alma popular y en un época de tanta libertad expresiva aflora con enorme vivacidad.

Se da el barroco más singular, síntesis feliz de lo morisco, lo plateresco. Con el comercio de América, Andalucía se transforma en la comarca más rica del Barroco. Supone el mayor desarrollo artístico. Granada había sido la gran ciudad del Renacimiento Andaluz donde había quedado una marcada herencia clásica. Sevilla y Granada serán pues, los polos de atracción del arte andaluz del siglo XVII.

Escultura:

El signo característico es el realismo.

Para Gómez Moreno: la diferencia entre el patetismo castellano y andaluz es un problema de refinamiento estético. Por eso mientras en Andalucía las imágenes son siempre bellas, en Castilla se rinde culto, a veces, a Cristos horripilantes.

Hay dos focos de escuelas, la Castellana (La Corte en el Centro), la Andaluza (puertos de Indias). Ambos son realistas, mientras la castellana es hiriente, con el dolor o la emoción a flor de piel, la andaluza es sosegada buscando siempre la belleza correcta sin huir del rico contenido espiritual.

Otra característica diferencial lo constituye la policromía. Hasta el siglo XVI se utilizaba

el fondo de oro, sobre el que pintaba y rascaba para hacer salir los dibujos (estofado), este oro matizaba los colores dándoles una elegancia y suntuosidad muy digna.

Con Gregorio Fernández (escuela castellana) se abandona el oro para obtener un mayor realismo. Sin embargo en Andalucía se continúa durante mucho tiempo utilizando el fondo de oro. De esta forma la policromía castellana tendrá menos elegancia plástica que la andaluza.

Pintura.

Triunfo de una tendencia que privilegia el realismo.

El paso del siglo XVI al XVII enmarca cronológicamente lo que desde el punto de vista formal y estilístico equivale al abandono del manierismo inmediatamente anterior en busca de un naturalismo decidido.

- Ausencia de los rasgos que fueron habituales y definidos del Renacimiento: lo heroico, los tamaños superiores al natural... Se prefiere por tanto un naturalismo equilibrado y se opta por la composición sencilla.

- Predominio de la temática religiosa y de su expresión ascética o mística. La expresión del sentimiento religioso se ve ayudada por elementos tales como el éxtasis, la mirada dirigida al cielo, el movimiento de la composición.

Los bodegones constituyen un género característico.

- Es destacable la temprana fecha en que nuestros pintores se entregan al estudio de la luz. El tenebrismo expresa esos valores, por lo que comprende mejor su éxito y no es posible reducirlo a un recurso o técnica meramente importada de Italia.

Dibujo pág.36

Dibujo pág.37

Esquema Iconográfico de la Cartuja de Granada, según J. Larios.

- 1.- Inmaculada. 1662
- 2.- Judit.
- 3.- Ester.
- 4.- Ángel Ostiario.
- 5.- Ángel Turiferario.
- 6.- Jesús Nazareno.
- 7.- Calvario.
- 8.- Descanso huida a Egipto.
- 9.- Bautismo de Cristo.
- 10.- Juan Evangelista.

- 11.- M^a Magdalena.
- 12.- Profeta.
- 13.- Nacimiento de María.
- 14.- Daniel.
- 15.- Jeremías.
- 16.- Presentación de María en el Templo.
- 17.- Elías.
- 18.- David.
- 19.- Desposorios.
- 20.- Moisés.
- 21.- Profeta.
- 22.- Presentación de Jesús en el Templo.
- 23.- Ezequiel.
- 24.- Isaac.
- 25.- Visitación.
- 26.- Profeta.
- 27.- Salomón.
- 28.- Anunciación.
- 29.- Samuel.
- 30.- Templanza.
- 31.- Prudencia.
- 32.- Justicia.
- 33.- Fortaleza.
- 34.- Caridad.
- 35.- Fe
- 36.- Esperanza.
- 37.- María y el Niño.
- 38.- Adoración Pastores.
- 39.- Oración en el Huerto.
- 40.- San Hugo de Lincoln.
- 41.- Flagelación.
- 42.- Rafael.
- 43.- Miguel.
- 44.- Purificación.
- 45.- Inmaculada.
- 46.- Adoración de los Reyes.

- 47.- Coronación.
- 48.- San Hugo de Grenoble.
- 49.- Jesús con la Cruz.
- 50.- Ángel de la Guarda.
- 51.- Gabriel.
- 52.- Asunción de María.
- 53.- David.
- 54.- Melquisedec.
- 55.- San José.
- 56.- Melquisedec.
- 57.- Pureza.
- 58.- Verdad.
- 59.- Caridad.
- 60.- Compunción.
- 61.- Examen.
- 62.- Alimento.
- 63.- Vigilancia.
- 64.- Obediencia.
- 65.- San Bruno.
- 66.- Paz.
- 67.- Mansedumbre.
- 68.- San Juan Bautista.
- 69.- San Bruno.
- 70.- San Pablo.
- 71.- San Juan Bautista.
- 72.- San Pedro.

BIBLIOGRAFÍA.

- M. Gómez Moreno - Guía de Granada - Granada 1.892
- R.C. Taylor - Francisco Hurtado - And his School - The Art Bulletin. Marzo - 1.950.
- R.C. Taylor - La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores. En Archivo Español de Arte. T. XXXV - 1962.
- A. Gallego Burin. - El Barroco Granadino - Granada 1.956.
- A. Gallego Burin. - José de Mora. Granada 1.925.
- G. Kubler.- Arquitectura de los siglos XVII y XVIII - Ars Hispanias. Vol.- XIV - Madrid 1.957.
- Marino Antequera.- Unos días en Granada - Ediciones Miguel Sánchez. Biblioteca de Escritores y Temas Granadinos nº 10 - 1.957.- Granada.
- Santiago Sebastian.- Contrarreforma y Barroco. Alianza Forma - 2ª edición - 1.985.
- Historia del Arte.- (A. Fernández, E. Barnechea, J. Haro). Editorial Vicens-Vives - 9ª edición 1987.
- Antonio Calvo Castellón - Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la Pintura Barroca Andaluza. Tesis Doctoral. - Departamento Arte. Universidad Granada 1987.
- Antonio Gallego Burin - Guía de Granada - Fundación Rodríguez Acosta - 1961 Madrid.
- Simonetta Borghini de Gallego y Ana Lía Werthein de Travarelli. Centro editor de América Latina S.A. 1977. Buenos Aires.